

# Peinture corps couleur frontière

## Pintura corpo cor fronteira

ÉLIANE CHIRON<sup>1</sup> 1942-2021 (IN MEMORIAM)

Universidade de Paris1 - Panthéon-Sorbonne, Paris, França

### RESUMO

Este artigo foi escrito por Éliane Chiron, uma artista, pesquisadora e crítica de arte, para o Colóquio Internacional de Pintura intitulado "CORPO PINTURA COR FRONTEIRA / CORPS PEINTURE COULEUR FRONTIÈRE", momentos antes de seu repouso eterno. Apresentado aqui sem qualquer modificação, o texto permanece em sua totalidade, à espera de conclusão. Nele, a autora aborda diálogos e narrativas significativas, explorando de maneira provocativa o pensamento sobre a pintura contemporânea.

### PALAVRAS-CHAVE

Pintura, corpo, cor, fronteira.

### RESUMÉ

Cet article a été rédigé par Éliane Chiron, artiste, chercheuse et critique d'art pour le Colloque international de peinture CORPO PINTURA COR FRONTEIRA / CORPS PEINTURE COULEUR FRONTIÈRE, quelques instants avant son sommeil éternel. Retranscrit ici sans aucune modification, dans son intégralité, le texte restait encore à finaliser. Il présente des dialogues, des récits importants développés par l'artiste, incitant à la pensée de la peinture à l'époque contemporaine.

### MOTS-CLEFS

Peinture, corps, couleur, frontière.

Questions qui se posent à une pratique de la peinture numérique (la technique et le rêve, la vicariance, La couleur et le défi au langage, Macbeth, la tache) De la vicariance à la tache en peinture

Œuvres: *Rougir la mer, Ce point à l'horizon, Pétrole à Ipanema, les Otages.*

Longtemps j'ai hésité sur ce que j'allais vous dire, surtout à distance. J'ai fini par choisir de vous confier ce à quoi je pense en-dehors des moments où je peins. Depuis quelque vingt ans, je m'en tiens à ce protocole : au hasard, partout où je vais (souvent en marge de colloques ou séminaires, à partir de fenêtres d'hôtels à Porto Alegre au Brésil, à Manama au Bahrein, à Changchoun ou à bord d'une auto au

---

<sup>1</sup> Doutora em Artes Plásticas e Ciências da Arte. Professora Emérita da Universidade de Paris1 - Panthéon-Sorbonne.

Xinjiang, en Chine, ou simplement en traversant la Seine en bus ou à pied, souvent aussi sur ma plage habituelle dans une île atlantique), je filme ou photographie *ce qui me touche* : *ce que je vois d'un coup d'œil rapide* - avec une caméra numérique, ou mon iPhone maintenant, qui ne me quitte jamais. Et souvent ce qui me touche est là depuis toujours: la mer, la plage, la tempête. Des gens qui font des gestes ou qui regardent. À partir de là, et puisque je suis peintre, et ne peux m'empêcher de l'être en toute occasion, j'ajouterai la couleur, le plus souvent du rouge, sans le vouloir vraiment. Est-ce parce qu'elle est la plus ancienne couleur connue? Longtemps synonyme de la plus belle (d'après l'historien grand spécialiste des couleurs: Michel Pastoureau, 2009) ? Je m'évertue aussi à ôter à ces photos de départ leur bonne définition en milliers de pixels. Et à force de travailler l'image sur photoshop (mais sans jamais utiliser les fonctions destinées à obtenir des effets de peinture), tout devient indéterminé, tout en étant parfaitement déterminé dans la composition. Mais j'ai besoin qu'existe un point de départ que je n'ai pas voulu, qui me vient du contact avec le monde extérieur, d'un monde qui n'est pas le mien, dans lequel je ne vis pas vraiment et qui ne contient rien qui soit à moi, rien qui soit de moi, rien de subjectif en somme. Et cette absence de subjectivité primera jusqu'à la fin. Pour que mes peintures ne soient jamais personnelles, mais provoquent des émotions collectives, partagées, en rapport avec notre époque mais sans jamais transmettre un message intellectuel ou politique. On me le reprochera. Et pourtant je trouve partout, chez les plus grands artistes, ce choix de ne pas faire d'œuvres *volontairement* engagées. Parmi tous les d'autres, Ariane Mouchkine, célèbre directrice du Théâtre du Soleil à Paris a récemment affirmé ceci: "Notre métier, c'est la... bonne distance... De se garder de toute opinion, de tout cliché, des premiers mots qui arrivent et qui sont toujours de bois" (MNOUCHKINE, 2021, p.28). À ces conditions l'art du théâtre peut avoir les chances d'arriver.

Donc, ce qui me touche (me « point », disait Barthes) est ce que je devine pouvoir transformer, pour en faire les éléments du seul pays où je m'aperçois que je peux vivre: celui de la peinture. Comme lorsque van Gogh disait vouloir « habiter le pays des tableaux ». Et pourtant, ce sont des fragments d'un monde que je vois comme perdu, comme des fragments récupérés après une catastrophe, et il faudra des mois ou des années pour les sauver. Alors tout se mélangera: climats, pays, eau, feu et sang, nord et sud. Constituant un environnement fragmentaire qui semblera vrai car il saisira l'un de ces moments où le paradis bascule dans la tragédie. Ces points

de bascule d'un monde dans un autre seront provoqués par la puissance des couleurs avec lesquels ils se confondent, suggérant des matières: feu, lave, cendre, pétrole ou sang, à leur tour annonciatrices de catastrophes. Il y va d'un principe fondateur: les couleurs n'auront de chances d'être retenues, d'exister en peinture, comme peinture, qu'à suggérer des matières précises me permettant de faire corps avec elles. Ce pays de la peinture n'existera qu'à l'unique condition de pouvoir y pénétrer, d'en éprouver des sensations précises, d'attrance ou de rejet. En somme, d'y habiter en peintre. Et de provoquer les mêmes sensations. À ces conditions je saurai peut-être que je suis peintre et pas quelqu'un qui expose des idées. Ce qui serait la pire des choses.

Il faut que je vous dise: on me demande parfois pourquoi je ne peins pas sur des images imprimées, avec un vrai pinceau. Mais si j'ai longtemps peint de cette façon, avec de la peinture matérielle, avec un pinceau réel, je n'en ai plus envie maintenant. Je n'ai plus envie d'avoir quelque part un vrai atelier. Je veux pouvoir peindre n'importe où, même dans mon studio à Paris, simplement sur mon ordinateur. Depuis peu je dessine sur des images au doigt sur mon iPhone. Si David Hockney m'en a donné l'idée (avec la conviction que si on est artiste, on peut faire de l'art avec presque n'importe quoi, on le voit avec Picasso), Je ne peins pas comme Hockney sur une tablette. Pas le temps et pas d'obligation d'apprendre des techniques très sophistiquées. Plutôt développer dans l'urgence une technique personnelle, comme si j'avais un pinceau au bout des doigts. Pourtant faire une peinture peut durer des années. Et quand je fais de la vidéo, ce doit être de la peinture qui bouge. De la peinture d'autant plus vivante qu'elle bouge. De la matière picturale qui bouge, à l'avant de tout subjectile. Lumière projetée sur un écran le plus grand possible.

Avec toujours un pinceau virtuel au bout des doigts, comment obliger la technique à obéir à mes désirs? Qui plus est avec – volontairement - peu de moyens? Ces images fixes ou vidéos, cependant, impossible de les réaliser avant les développements du numérique permettant de très grands formats (des impressions à jet d'encre sur toile légère, transportables en avion). Alors, imprimées au loin, je les découvre au dernier moment, sur les lieux d'exposition, comme le Magasin du Fer de l'Arsenal de Venise (2004), la purgerie de Fonds Saint-Jacques en Martinique (2001), le Palais Kheireddine à Tunis (2006), récemment à Cadix (2019) ou Porto Alegre la même année. Sans oublier l'exposition à Uberlandia (en 2012).

Autant le dire: le numérique **me fait rêver.**

Mais comment me fait-il rêver? Par exemple la tempête, dès que je la filme à Hammamet, est sur le disque dur de la caméra et dans le passé qui recule jusqu'à la formation des grands abîmes méditerranéens qui rendent cette mer intérieure si dangereuse. L'appareil transfigure la scène en système binaire dans lequel l'image est codée; il capture l'indifférenciation mathématique de l'eau et des pixels déferlant dans l'espace confiné du capteur; la tempête est dans l'intimité cosmique de l'univers auquel le numérique donne accès; en tant que données mathématiques, la mer est traduite en schémas identiques aux structures mentales humaines; les vagues mutent en symboles issus des lois cosmiques universelles inventées par le cerveau humain; leur point de vue, hors de la planète, est celui de l'astrophysique universelle, elle aussi inventée par l'être humain, constitué des mêmes particules qui furent à l'origine de l'univers : celles du big-bang. C'est cette plongée dans le temps cosmique, permise par le numérique, et, selon Walter Benjamin, par les techniques à l'état naissant, qui me font rêver. Ce n'est pas la technique, encore moins la technologie sophistiquée, qui hante mes rêves de peintre. Mais la tâche devient alors de transmettre ces rêves, avec simplement des formes, des matières et des couleurs. Car si l'on pouvait avec des mots et avec les moyens de la rhétorique, expliquer ce qu'il y a dans mes peintures, elles n'auraient pas lieu d'exister, elles n'auraient pas besoin d'être faites.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, étrange et remarquable est l'obstination des écrivains à raconter, dans des textes devenus célèbres, la faillite des peintres et leur suicide dans l'atelier même. Il y a la célèbre nouvelle de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, où Frenhofer ruine son tableau devenu « muraille de peinture » pour y avoir trop travaillé. Mais aussi Claude Lantier, ce peintre suicidé dans son atelier, dans la série des Rougon-Macquart (*L'œuvre*), est-il seulement, pour Zola, l'expression de son incompréhension de l'œuvre de Cézanne, son ami de jeunesse? Ou plutôt un enjeu de pouvoir? Une lutte entre les arts, la littérature prétendant avoir le dessus, rabaisser la peinture, rendue équivalente à la chair des femmes servant de modèles et de maîtresses, échangeables comme des marchandises?

Dans son ouvrage *La couleur éloquente*, la philosophe Jacqueline Lichtenstein, qui se réfère aux débats sur la couleur et le dessin au XVII<sup>e</sup> siècle, explique très bien cette puissance du sensible de la couleur, capable de mettre en péril toute élocution, de ruiner d'emblée le pouvoir des mots, à rendre muets les philosophes et tous ceux qui regardent. En somme, à les méduser. Lichtenstein écrit : « Ce même spectateur qui, un instant plus tôt, demeurerait interdit à la vue de l'image découvre à présent

l'impuissance des procédures habituelles du langage ... Comment parler du coloris sur le mode traditionnel de la description?" (LICHTENSTEIN,1999, p. 240).

À propos de la peinture considérée comme un fard, « féminin, indécent, innommable, illicite », l'auteur insiste: « Comme la Gorgone, les beautés du coloris sont celles de la Méduse. Représentation muette, la peinture peut être ainsi capable de réduire tous les discours au silence. Interpellé par le coloris, le spectateur ne sait que dire.» (LICHTENSTEIN,1999, p. 211).

Précisément, c'est ça que je veux: que, dans une exposition, mes peintures de grand format médusent le regardeur. Qu'il en soit réduit à dire « Oh », ou « Ah ». D'où peut-être mon attirance pour Méduse. Mon attirance pour les visages que j'aime à transformer en masques de Méduse.

Et voilà, je ne voulais pas parler d'elle, et voilà que Méduse s'introduit de force, comme d'habitude, dans mon discours.

Dans ce voyage dans le temps cosmique et historique que me permet le numérique, je veux faire revenir l'histoire de la peinture et déjà j'y retrouve Méduse. Chez Cennino Cennini, au début du *Livre de l'art*, me hante sa rencontre avec la couleur, au terme d'un long voyage avec son père, dans une montagne éloignée, sur le sol d'une grotte où «des veines de couleur», et notamment du blanc, "se voyaient comme une cicatrice sur un visage" (CENNINI, 1978, p. 32). De Walter Benjamin, je retiens que la peinture est verticale (BENJAMIN, 1991, p. 189-192) et veut faire oublier son origine tellurique. Je retiens de ce philosophe, auteur d'*Enfance berlinoise*, donc écrivain et artiste, qu'elle est une tache qui ressort sur du vivant, notamment sur un visage, comme la couleur de la honte ou le fait de rougir d'émotion malgré soi. Je veux retrouver le rouge des émotions qu'on laisse échapper, quand on est enfant, à la vue de tous. Et qui nous médusent intérieurement. Qui montrent également que ce qu'on croit le plus intérieur et le plus caché en nous, s'extériorise en surface. Ce que fera remarquer François Dagognet, philosophe et médecin, qui fera l'éloge de la superficie.

Enfin, née pendant une guerre que je n'ai pas vécue, c'est là où je veux aller, dans cette sorte d'enfer, et la couleur sera la marque de ma présence à cette époque, transfusant ce qui est toujours vivant dans toutes les guerres d'aujourd'hui. C'est pourquoi sans doute je n'ai de cesse, depuis que je me suis du numérique, et d'autant plus le temps passant, de transformer en enfer tout ce qui peut figurer le paradis. Je me sens proche de Niki de Saint Phalle jeune mariée, ne rêvant qu'à l'Enfer, où elle

aurait le pouvoir, ou de Louise Bourgeois écrivant dans une œuvre qu'elle y est allée et qu'elle a trouvé ça merveilleux.

Mais en premier lieu il y a le plaisir de peindre avec l'ordinateur comme je le fais depuis 20 ans. D'où me vient ce plaisir accru quand l'ordinateur peint à ma place? ou dans une vidéo quand c'est la mer elle-même – au départ la Méditerranée en tempête, sans discontinuer deux jours durant, mugissante, métallique et blanche de fureur – qui se livre au maniement d'un pinceau virtuel? Qui peint « du rouge, rien que du rouge », aurait dit Macbeth, mais à chaque vague successive une nuance différente de rouge, prenant la suite du noir et blanc du début? A-t-on affaire à une illusion? Est-on en présence d'une hallucination créée de toutes pièces? Comme cela a lieu dans *Macbeth*, peut-être, mais avec les mêmes mots qu'emploie Alain Berthoz, neurophysiologiste, étudiant la plasticité des fonctions du cerveau et montrant comment au sein d'un organisme vivant, pour faire face à l'évolution de l'environnement, voire au besoin de le modifier, émergent sans cesse des solutions nouvelles.

**Une idée m'obsède: faire de l'art n'a jamais dépendu de l'utilisation de techniques sophistiquées, de technologies novatrices.** Parmi d'autres, je peux citer les propos de célèbres philosophes, l'italien Croce et l'allemand Simmel. Croce écrit ceci: "si les peintres étaient ... des assembleurs de lignes, de lumière et de couleurs au moyen de nouveautés ingénieuses, de trouvailles efficaces, ils ne seraient pas des artistes mais des inventeurs de techniques" (CROCE, 1991, p.47). Et encore: "La confusion entre art et technique, la substitution de celle-là à celui-là, est une tendance très répandue chez les artistes impuissants qui espèrent tirer des choses pratiques, et des trouvailles et inventions pratiques, cette aide et cette force qu'ils ne trouvent pas en eux-mêmes" (CROCE, 1991, p.47).

Simmel précise une idée semblable: "dans le domaine de l'art, il semble démontrable que même l'aspect strictement technique...n'atteint en rien son ultime sommet avec les simples techniciens de l'art, aussi parfaits soient-ils... là où la technique est la chose principale et le but dernier, elle n'est même pas parfaite en soi, quelque talent qu'on mette à l'exercer" (SIMMEL, 1988, p. 250)

Si aujourd'hui, nous cherchons à comprendre qu'à l'inverse d'un discours largement dominant, jamais la technique seule n'a entraîné les mutations de l'art, plusieurs exemples se présentent à nous. Il n'est pas rare que l'art s'empare de techniques obsolètes, plus bonnes à rien précisément, délivrées de la corvée d'être

utiles. Par exemple le gaz d'éclairage, matériau que Duchamp a travaillé jusqu'à la fin de sa vie (voir *Étant donné, la chute d'eau, le gaz d'éclairage*, 1948-1968) était au XX<sup>e</sup> siècle remplacé dans les rues par l'électricité. Ainsi le Bec Auer que l'artiste a dessiné à quinze ans, le nu d'*Étant donné* le portera à bout de bras

Que l'on songe encore à cet appartement de New-York où Duchamp ne vient pas seulement travailler quelque 20 mn par jour à *Étant donné*, mais surtout, seul, médite à des combinaisons de jeux d'échecs. Rien d'un atelier où l'on passe le plus clair de son temps. Rien d'un lieu où l'on vient se réunir entre amis. Rien d'un endroit où l'« anartiste », ou le « respirateur », comme il se désignait lui-même, viendrait expérimenter et perfectionner quelque technique sophistiquée. Duchamp est l'inverse d'un inventeur de technique qui pourrait être remplacé par un autre.

J'ai renoncé à l'atelier, ou plutôt l'atelier peut être n'importe quel lieu qui n'est pas destiné à faire œuvre, une chambre d'hôtel ou un train. Ai-je alors un corps d'artiste, si je n'ai plus d'atelier d'artiste?

Ce que fait Duchamp est surtout une œuvre de l'esprit, comme l'est le jeu d'échecs, mais supérieure au jeu d'échecs en ce que, une fois faite et connue, elle *agitera les esprits, fera parler tout le monde. À savoir le monde entier*. Elle est cette « approximation démontable » car ne s'épuisant pas dans sa réalisation, elle est inépuisable, dans l'espace et dans le temps, grâce aux discours que nous tenons sur elle.

Ce qui pourrait évoquer l'inachèvement existentiel de toute chose et de nous-même, dont Étienne Souriau a formulé l'hypothèse. Pourrait-on parler du passage du corps réel de l'artiste (maintenant disparu) aux corps des regardeurs et à leurs paroles? Matisse tenait à peu près le même discours en affirmant que l'artiste devait disparaître pour donner à son œuvre sa pleine présence. En somme, continuer à vivre *sans lui*.

Duchamp, Matisse, et sans doute tous les artistes, anticipent-ils la disparition du corps humain au profit d'un méta-corps, que l'être humain contribue lui-même à remplacer? Disparition Le corps de l'artiste disparaît, certes, mais pas *l'esprit de l'artiste, transmuté et diffusé dans celui des regardeurs*. En somme, Duchamp apporte son corps à *Étant donné*, à seule fin de le faire disparaître en esprit, de fomenter le processus de passage du temps jusqu'à sa disparition et au passage du témoin, par-delà l'espace et le temps, à tous les regardeurs qui, à la fin, sont celles et ceux qui feront l'œuvre. Faire: *facere, fingere*, autrement dit: feindre, c'est du pareil au même.

Pourrait-on dire que l'artiste, à la fin, crée par vicariance? Que l'art démontre ce dont est capable le « cerveau créateur de mondes » d'Alain Berthoz? D'un cerveau à l'autre, « le cerveau n'ayant pas besoin du monde extérieur pour créer »?

## La vicariance

Comment Duchamp laisse-t-il « les regardeurs » créer à sa place? Sans doute fait-il droit à ce qu'a remarqué François Dagognet, qu' « un méta-corps s'est peu à peu développé, prenant la place d'un corps qui par ailleurs a travaillé à la fabrication de ce qui allait le remplacer. L'élimination du corps est en train de s'achever; la domestication de l'énergie conduit à l'intellectualisation des tâches et partout, nous assistons au dépassement de notre aire motrice" (DAGOGNET, 2010, p. 65-71). Pour cet auteur, philosophe et médecin, il ne s'agit pas d'un corps augmenté (DAGOGNET, 2010, p. 180) mais de l'avènement de l'esprit. C'est l'esprit qui englobe le corps dans le monde virtuel dans lequel nous baignons<sup>2</sup>.

La mémoire de la main. Ce qui nous reconduit à Macbeth.

L'étude du concept de vicariance dans une pratique de la peinture est l'occasion de reprendre la pièce de Macbeth comme paradigme du *peindre*. Tout comme Macbeth quittant le champ de bataille où il excelle, l'artiste qui peint avec le numérique a quitté l'atelier. Sauf que, nous le savons, éloigné de la bataille, et même tout ébloué encore du sang des ennemis qu'il a pourfendus, Macbeth *ne se retrouvera plus*. Même adoubé par le roi du titre de Cawdor, tout se passera comme si, à l'inverse, il était devenu un autre, faible comme un enfant, courage et vaillance l'ayant brusquement abandonné. Eût-il dû abandonner son épée? Eût-il dû se choisir d'autres armes? **Les mêmes outils ne peuvent-ils servir deux fois sauf à être inefficaces, pire, provoquer l'inverse de ce qu'ils devraient permettre de réaliser? Les temps successifs de la vie impliquent-ils des objets et des espaces renouvelés? Y aurait-il une sorte de magie dans les objets qui se transmettraient d'un objet à l'autre?**

Il faut ici revenir à la pièce, ou plutôt à l'effet qu'elle a provoqué en moi.

---

<sup>2</sup> Dagognet se réfère au Quatrième corps selon Valéry. Voir aussi: E. Chiron, « Filmer la mer. Une expérience du « Quatrième corps » selon Valéry », in *Art et corps*, dir. M. Jimenez, Paris, Klincksieck-Les Belles-lettres, 2010, p. 65-71.



Sachant que j'aime avec le numérique rougir la mer, les rivières, les piscines et les flaques d'eau, je suis troublée par ce que dit Macbeth lui-même, après le meurtre de Duncan :

Ces mains? Tout l'océan pourra-t-il les laver de ce sang? Non, « empourprant les innombrables mers, elles feront avec l'eau verte du rouge, rien que du rouge! (acte 2, scène 2)

Ces mains impossibles à laver sont comme les miennes, à l'époque où je peignais en recouvrant de peinture un subjectile alors qu'aujourd'hui je peins avec la vidéo numérique. J'aimais ce fait de ne pouvoir jamais enlever totalement les traces de peinture, notamment sous les ongles: si j'étais peintre j'étais bien autre chose qu'une fille. Ces mains, je les ai toujours dans ma tête, en interpolation avec ces années; comme avec la peinture et le numérique, les vidéos et cette pièce de Shakespeare, le roi Macbeth à l'acte 2 et Lady Macbeth somnambule à l'acte 5. À chaque fois, parce que deux mains appartiennent à des corps et des temps hétérotopiques, peut avoir lieu (avoir un lieu) l'unité virtuelle d'un corps créateur<sup>3</sup>. Masculin-féminin, il a sa place dans l'espace public du théâtre, baigne dans notre imaginaire commun, dans un sang collectif.

Je manipule le numérique avec ces mains virtuelles qui ne cessent d'éprouver le contact de la couleur-matière si présente dans mes vidéos. C'est par ces mains que la peinture revient comme une exigence à laquelle je dois répondre. Le toucher signifie toucher l'or avec la pierre de touche. Test d'authenticité, le toucher met la vision sous son emprise. Ainsi le roi Macbeth, avant le meurtre de Duncan, empoignant la dague laissée par Lady Macbeth, est aussitôt saisi par une vision haptique. Ce serait le *punctum* de la pièce, là où tout se précipite:

Ah, fatale vision, n'es-tu donc pas/ Pour le toucher autant que pour la vue [...] Je te vois encore ! Et sur ta lame et sur ta poignée/ Goutte de sang qui n'était pas là tout-à-l'heure. (Acte 2, scène 1).

Ces mains me conduisent à « la tache » par laquelle Walter Benjamin définit d'emblée la peinture; la peinture est la « tache absolue » apparaissant sur le vivant pour dissoudre la personnalité en « certains éléments primordiaux ». La tache, qui « ressort de l'intérieur », est liée à la faute ou au contraire à la parfaite innocence.

---

<sup>3</sup> Voir mon article, "Prière de toucher" dans É. Chiron (dir.), *La main en procès dans les arts plastiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 33-50.

Comme dans le rougissement d'un visage ou les stigmates du Christ" (BENJAMIN, 1991, p. 189-192).

### La tache selon Croce

La caméra capte le fait que « c'est à la jointure du milieu et du vivant que se joue le drame de l'existence<sup>4</sup>. » Chez l'être humain, remarque Dagognet, « le dedans de l'ex-dehors permet le dehors de l'ancien dedans. » En effet, au départ, chez les êtres vivants, « l'osseux ou ses équivalents protecteurs enveloppaient le corps; ainsi l'insecte (invertébré) habitait à l'intérieur de la vertèbre. » Mais cette solution ne permet que la défense en raison de la lourdeur et de la difficulté à se mouvoir. « Elle prive l'animal de ses vraies armes L'encapsulé (l'emprisonné) n'est pas alerté des périls qui le menacent, il n'existe que dans l'hébétude et la stupeur [...]. »

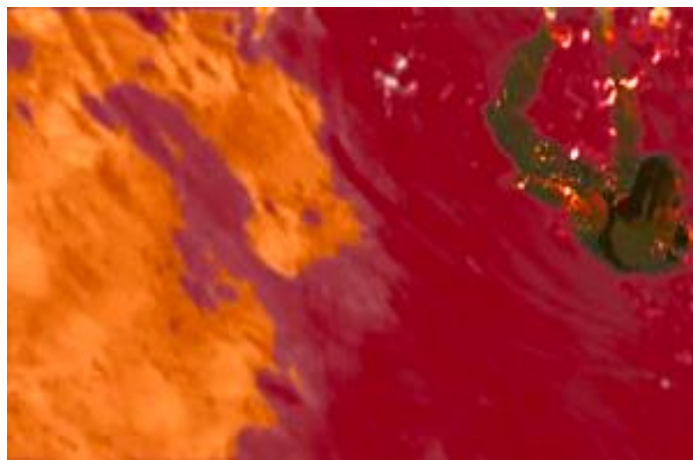
L'inversion structurale, le retournement du sensible, « en logeant les tissus à **l'extérieur** du système osseux, a libéré les fibres nerveuses qui ont permis le développement du cerveau<sup>5</sup>. » Le cerveau lui-même se forme à partir d'un repli cutané de l'embryon. Il s'ensuit que dans le corps humain, le plus profond s'exteriorise en surface, d'où le sens souvent mal compris de la formule de Valéry que le plus profond est la peau. De plus Dagognet, rappelant sans relâche que « la vitalité habite à la lisière entre le monde et l'organisme évolué », insiste sur le rôle de la sensation dans la cérébralité: « Nous lions les deux, l'embryologie nous y conduisant car toutes deux – la sensorialité et la cérébralité – dérivent du même feuillet. [...] Tous les organes des sens sont regroupés non loin du cerveau qu'ils encerclent, à l'égal de quasi-sentinelles: les yeux, les oreilles, la bouche, le nez<sup>6</sup>. »

---

<sup>4</sup>. *Ibid.*, p. 33.

<sup>5</sup>. *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>6</sup>. *Ibid.*, p. 37.



**Figura 1.** © Éliane Chiron, *Les nageuses*, 2010. Vidéo digitak, 6'50 <sup>11</sup><sub>SEP</sub> Traitamento das imagens e som: Hervé Penhoat.



**Figura 2.** © Éliane Chiron, *Loisirs de la vie moderne*. Ensemble d'images numériques, impressions à jet d'encre sur papier (53x40 cm), 2015.



**Figura 3.** © Éliane Chiron. *Loisirs de la vie moderne*. Ensemble d'images numériques, impressions à jet d'encre sur papier (53x40 cm), 2015.

### Références / Referências

BENJAMIN, Walter. Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque (Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977). Trad. P. Péniisson. **La part de l'œil**, dossier Le dessin, 6, 1990, p. 13-15. *Écrits français*, prés. et intr. J.M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991.

CENNINI, Cennino. **Le livre de l'art ou traité de la peinture** (entre 1390 et 1437), mis en lumière pour la 1<sup>ère</sup> fois par le chevalier Tambroni. Trad. V. Mottez (1858), nouv. éd. augm. Paris : F. de Nobele, 1978.

CHIRON, Éliane. Prière de toucher. In : CHIRON, É. (dir.). **La main en procès dans les arts plastiques**. Paris : Publications de la Sorbonne, p. 33-50.

CROCE, Benedetto. **Essais d'esthétique**. Trad. Gilles Tiberghien. Paris : Tel, Gallimard, 1991.

DAGOGNET, François. **Le corps** (1992). Paris : PUF, Quadrige, 2008, p. 171.

LICHTEINSTEIN, Jacqueline. **La couleur éloquente** (1989). Paris : Champs, Flammarion, 1999.

MNOUCHKINE, Ariane. J'ai toujours l'impression que l'art du théâtre me fuit, propos recueillis par fabienne Darge. **Le Monde**, mardi 2 nov. 2021, p. 28.

SIMMEL, Georg. **La tragédie de la culture**. Trad. S. Cornille et Ph. Ivernel. Paris : Rivages poche/Petite bibliothèque, éd Rivages, 1988.

## A propos de l'auteur / Sobre a autora

Éliane Chiron, agrégée (reçue 1<sup>ère</sup> au premier concours 1976), docteur en Arts plastiques et Sciences de l'art; en 1991, dans le domaine des arts visuels, première femme docteur d'État ès Lettres et Sciences humaines (*Poïétique du dessin et enracinement culturel*), professeur des universités émérite, université Paris1 Panthéon-Sorbonne. Critique d'art (membre de l'AICA), chevalier des Palmes académiques. Elle a dirigé à Paris 1 le Centre de Recherche en Arts Visuels (CRAV). Ses recherches de poïétique portent sur le procès créateur, les mutations du regard contemporain à l'ère du numérique et les relations entre l'intime, le public et le privé dans l'art. Elle a publié un ouvrage personnel et dirigé dix ouvrages collectifs à Paris 1 et aux Beaux-arts de Paris, donné de nombreuses conférences et séminaires en tant que chercheur et critique, et publié de nombreux articles, en France et à l'international (Belgique, Brésil, Chine, Corée du Sud, Tunisie). En tant qu'artiste, elle a réalisé des vidéo-performances, vidéos sonores, installations, images numériques et vidéos.

Éliane Chiron, Associada (1<sup>o</sup> lugar no concurso em 1976), é doutora em Artes Plásticas e Ciências da Arte em 1991, no campo das Artes Visuais. Foi a primeira mulher Doutora do Estado em Letras e Ciências Humanas (*Poïética do Desenho e Enraizamento Cultural*). É professora Emérita da Universidade de Paris1 - Panthéon-Sorbonne. Ela é Crítica de arte (membro da AICA), chevalier des Palmes académiques. Dirigiu o Centro de Pesquisa em Artes Visuais (CRAV) da Universidade de Paris1 – Panthéon-Sorbonne. A sua investigação poética concentra-se no processo criativo, nas mudanças do olhar contemporâneo na era digital e nas relações entre o íntimo, o público e o privado na arte. Publicou um livro pessoal e editou dez obras coletivas na Universidade de Paris1 Panthéon-Sorbonne e na Escola de Belas Artes de Paris. Ela ministrou inúmeras conferências e seminários como pesquisadora e crítica, e publicou inúmeros artigos, na França e no exterior (Bélgica, Brasil, China, Coreia do Sul, Tunísia). Como artista, ela produz vídeo-performances, vídeos-sonoros, instalações, imagens digitais e vídeos.

Recebido em: 05-12-2023

## Como citar

CHIRON, Éliane (2023). Peinture corps couleur frontière. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia. v.4, n.2, p.XX-XX, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n2-2023-71695>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.